

Katarzyna Mroczkowska-Brand

„ZŁE DOBRE JEST, A DOBRE – ZŁE”
– KONSEKWENCJE INTERPRETACYJNE
PRZEKŁADU ANTONIEGO LIBERY
KLUCZOWEGO CYTATU Z MAKBETA¹

*The helplessness of the Shakespearian hero in a
World he cannot comprehend may possibly
Prefigure but it does not describe the necessary
Alienation of man from society, the illness of
Modern man².*

Tekst niniejszy dedykuję mojemu Ojcu. Przemyślałam go i pisałam w duchu tego, co dla Niego było najważniejsze: poszukiwania moralnego przesłania utworu.

Spektakularny, sensacyjny i tajemniczy charakter sceny otwierającej *Makbeta* robi tak silne wrażenie na widzu, a nawet na czytelniku, że może nieco przysłonić tekst, a w każdym razie – zakłócić skoncentrowanie uwagi na poszczególnych słowach. Tymczasem słowa są tam bardzo ważne, równie ważne jak efekty wizualne. Ważne są zna-

¹ Tekst ukazał się w „Ruchu Literackim”, 2013, R. LIV, z. 3 (318), s. 279–293. Ponieważ był oryginalnie wygłoszony na sesji poświęconej profesorowi Mroczkowskiemu, pozwalamy sobie, za zgodą Autorki, zamieścić go w niniejszym tomie.

² „Person and Office in Shakespeare’s Play”. Ph. Edwards, *Interpretations of Shakespeare*, selected by Kenneth Muir, British Academy Shakespeare Lectures, Oxford 1985.

czeniowo, filologicznie i muzyczno-rytmicznie – jako motyw przewodni. Wprowadzają nas nie tylko w pewną atmosferę, lecz także w najgłębszy sens całego dramatu. Wesprę się tutaj oceną Samuelea Taylora Coleridge’a, który pisał: „The true reason for the appearance of *The Three Weird Sisters* is to strike the **keynote** to the whole play”³.

W siatce najgłębszych znaczeń, którym odpowiadają najważniejsze nuty całości pojętej jako konstrukcja muzyczna, kluczowa fraza melorecytowanego tekstu, przekazywanego nam przez Wiedźmy, brzmi:

FAIR IS FOUL AND FOUL IS FAIR
Hover through the fog and filthy air⁴.

Chcę w tym miejscu postawić hipotezę, że fraza ta może stanowić klucz do interpretacji całego dramatu. Zawarta jest w niej bowiem najbardziej niszcząca trucizna, najskuteczniejszy jad – jad relatywizmu i bezsensu, którym ma się zarazić Makbet. A skuteczność tego zdania i tej „melodii”, tego – jak go nazwie Lionel Charles Knights – „mdlącego, kołyszającego rytmu” (*sickening see-saw rhythm* – tłum. K.M.-B.)⁵ owej frazy, jest tym większa, im gęstsze są opary dwuznaczności wszystkiego, co zostanie w tej scenie powiedziane, a równocześnie genialnie zaraz potem „przebrane” za proroctwo sprawdzające się niemal na oczach tych, na których Wiedźmy zastawiły sidła.

A jeśli tak istotna jest funkcja tego wersu dla interpretacji całości dzieła, to niezmiernie ważne musi być także to, jakie słowa dobiorą tłumacze, szukając najbliższych ekwiwalentów oryginału w języku

³ „Prawdziwą przyczyną pojawienia się trzech wiedźm jest „zagranie” akordu, dominanty muzycznej, kluczowego dla całej sztuki”, tłum. K.M.-B. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty obcojęzyczne w tłumaczeniu autorki. S.T. Coleridge, *Shakespearean Criticism*, ed. Th. Middleton Raysor, London 1930, s. 68.

⁴ W. Shakespeare, *Macbeth*, w: *William Shakespeare: The Complete Works*, ed. A. Harbage, Baltimore 1969, s. 1110, zapis dużymi literami dla podkreślenia wagi tego wersu (K.M.-B). Jeśli nie piszę inaczej – wszystkie cytaty za tym wydaniem, dalej w nawiasie po tytule w wersji angielskiej podaję numery stron.

⁵ L.C.Knights, *‘Hamlet’ and Other Shakespearean Essays*, Cambridge University Press, Cambridge 1979.

docelowym. W związku z tym warto przyrzeć się ze szczególną uwagą przekładom tego fragmentu, a konkretnie – wyróżnionej tu frazy. Warto to uczynić zwłaszcza wtedy, kiedy pojawia się stosunkowo nowy przekład, który gra inną nieco niż poprzednie melodię, wskazuje czytelnikom szukającym znaczenia całości inny kierunek. Myślę tutaj o opublikowanym w roku 2002 tłumaczeniu Antoniego Libery, do którego będę się odwoływać w dalszej części tekstu.

Zacznijmy od zestawienia tytułowego cytatu w oryginale z dwiema wersjami przekładu. Przywołajmy raz jeszcze słowa wypowiedziane przez The Weird Sisters / Witches / Wiedźmy w scenie pierwszej aktu I:

Fair is foul, and foul is fair.
Hover through the fog and filthy air (*Macbeth*, s. 1110).

W przekładzie Macieja Słomczyńskiego (1982), który postaci mówiące nazywa Czarownicami, fragment ten brzmi:

Pięknym jest brzydkie, brzydkim piękne.
Wzlećmy w mgłę i powietrze stęchłe⁶.

W interesującym nas tu tłumaczeniu Libery Wiedźmy wykrzykują natomiast:

W stęchłe powietrze!, w gęstą mgłę!
Złe dobre jest, a dobre – złe⁷.

Najpierw doprecyzujmy słowa, które określają postaci wypowiedziane ten dystych. W oryginale na liście *Dramatis Personae* figurują one jako „Three Witches” lub „The Weird Sisters” (*Macbeth*, s. 1110, 1111)⁸. W dalszej części dramatu nazywane są i same siebie nazywają naprzemiennie „The Weird Sisters” („Siostry Losem Rządzące”),

⁶ W. Shakespeare, *Makbet*, przekł. M. Słomczyński, Kraków 1982, s. 10.

⁷ W. Shakespeare, *Makbet*, przekł. A. Libera, *Noir sur Blanc*, Warszawa 2002, s. 16. Jeśli nie piszę inaczej – wszystkie cytaty *Makbeta* w przekładzie za tym wydaniem, dalej w nawiasie po tytule w wersji polskiej podaję numery stron.

⁸ W spisie osób występujących w dramacie w *The Arden Edition of The Works of William Shakespeare*, ed. K. Muir, London 1962, s. 4 nazywają się „Three Witches”, a w wydaniu *William Shakespeare: The Complete Works*, General Editor Alfred Harbage, Penguin Editions, Baltimore 1970, s. 1110 – „The Weird Sisters”.

lub „Witches” (Wiedźmy/Czarownice). Warto zwrócić uwagę przede wszystkim na niemożność jednoznacznego określenia, czym lub kim są Wiedźmy. W słowach zarówno Banquo, jak i Makbeta przebijają zdumienie, niepewność, oszołomienie właśnie tym, że spotkane przez nich postacie stanowią połączenie pozornie niemożliwych do pogodzenia sprzeczności:

BANQUO

What are these, (...)

That look not like th'inhabitants, o'th' earth

And yet are on it ?

Live you, or are you aught/ That man may question ? (...)

You should be women, And yet your beards forbid me to interpret

That you are so (*Macbeth*, s. 1111).

Cóż to za jedne? (...)

Wręcz nie z tej ziemi ! Jednak na niej stoją. (...)

Czy to kobiety? Tak by się zdawało.

Ale im z twarzy rosną siwe włosy... (*Makbet*, s. 24).

MACBETH

Speak, if you can. What are you? (*Macbeth*, s. 1111).

Ej, wy, słyszycie? Mówcie: kim jesteście? (*Makbet*, s. 25).

BANQUO

... I'th' name of truth

Are ye fantastical or that indeed

Which outwardly ye show? (*Macbeth*, s. 1112).

W imię prawdy, mówcie:

Czy istniejecie naprawdę, czy tylko

tak mi się zdaje? (*Makbet*, s. 25).

Nie tylko to, czym lub kim są Wiedźmy, jest zupełnie niejasne – po wielokroć powtarza się pytanie „Czym jesteście? Kim jesteście?” pozostające bez odpowiedzi – ale także inne ich cechy pozostają w sferze domniemań. Nie wiadomo, czy Czarownice są cielesne, czy bezcielesne, czy są kobietami, czy mężczyznami, czy zamieszkują Ziemię, czy inne przestrzenie. Niepewność narasta z każdym kolejnym wersem, aż w końcu obejmuje samą percepcję pytających, prowadzi do zastanowienia, czy trzy postaci są realne, czy też są wyłącznie przywidzeniem. Gdy tylko znikają, Banquo natychmiast

kwestionuje samą obecność Wiedźm, sugerując, że może jednak on sam i Makbet najedli się szaleju :

Were such things here as we do speak about?
Or have we eaten on the insane root
That takes the reason prisoner? (*Macbeth*, s. 1112).

Sądysz, że wszystko to było prawdziwe?
Możemy zjeść coś, co nam zatręło trzeźwość umysłu? (*Makbet*, s. 27).

Jak okaże się w dalszej analizie tekstu, ta absolutna niejasność i niepewność co do istnienia i natury Wiedźm, co do możliwości ich postrzegania i co do interpretacji ich słów, będzie fundamentalną częścią głębszej struktury znaczeń całości. Oto opinia Knightsa, przywołanego tu już znakomitego znawcy Szekspira:

Two main themes, which can only be separated for the purpose of analysis, are blended in the play – the themes of the reversal of values and of unnatural disorder. And closely related to each is a third theme, that of the deceitful appearance, and the consequent doubt, uncertainty and confusion. Each theme is stated in the first act. The first scene, every word of which will bear the closest scrutiny, strikes one dominant chord: **Fair is foul and foul is fair/ hover through the fog and filthy air**⁹.

Jak widać, kluczowa fraza, nazwana tu „dominującym akordem” (symptomatyczne, że – jak w interpretacji Coleridge’a – także tym razem pojawia się terminologia muzyczna) powinna w opinii Knightsa znaleźć się w centrum uwagi. Trzeba dodać jeszcze jedno uzupełnienie do gąszczu niepewności otaczającego postacie Wiedźm. Otóż niepewność dotyczy również ich prawdziwych intencji oraz przynależności do Księstwa Zła i Ciemności. W tej kwestii znowu powtarzają się pytania bez odpowiedzi:

⁹ L.C. Knights, *op.cit.*, s. 287. „Dwa główne tematy, które mogą być rozdzielone tylko na potrzeby analizy, są połączone w sztuce – temat odwrócenia wartości i nienaturalnego chaosu. Blisko powiązany z każdym z nich jest trzeci temat, złudnych wrażeń (pozorów), a w konsekwencji wątpliwości, niepewność i zagubienie. Każdy z tych tematów jest przedstawiony w pierwszym akcie. Pierwsza scena, której każde słowo będzie wymagać szczególnej uwagi, uderza w nas dominującym akordem: **Złe dobre jest, a dobre złe/ w stęchłe powietrze, w gęstą mgłę!**”

BANQUO

What, can the devil speak true? (*Macbeth*, s. 1112).

Co?! Więc diabeł mówił prawdę? (*Makbet*, s. 28).

MACBETH

This supernatural soliciting
 Cannot be ill, cannot be good. If ill
 Why hath it given me earnest of success
 Commencing in a truth? I am Thane of Cawdor
 If good, why do I yield to that suggestion
 Whose horrid image doth unfix my hair
 And make my seated heart knock at my ribs
 Against the use of nature? (*Macbeth*, s. 1112).

Niepodobna dociec,
 Czy tę nadprzyrodzoną przepowiednię
 Nadało Zło, czy Dobro. Jeśli Zło,
 To czemu jak na razie się sprawdziła?
 Czyż nie dostałem Cawdoru? A jeśli
 Dobro, to czemu się z niej wylęgają
 Myśli tak straszne, że włosy się jeżą
 A serce raczej spokojne z natury,
 Łomocze jak szalone w klatce żeber? (*Makbet*, s. 30).

Zaznaczywszy najistotniejsze elementy dotyczące określeń tak trudnych do zdefiniowania postaci, jakimi są Wiedźmy, przyjrzymy się tłumaczeniom tego, co mówią, wyborom słów dokonany przez tłumaczy w języku docelowym przekładu owej kluczowej frazy, dominującego akordu.

Przekład wersu *Hover through the fog and filthy air* brzmi podobnie u obu cytowanych wyżej tłumaczy. I Słomczyński, i Libera wybrali słowa prawie identyczne i choć nie do końca trafne, dosyć dobrze brzmiące. Oddają one bowiem większą część tego, co w oryginalnie istotne, czyli obraz mętnej „zawiesiny”, w której unoszą się duchy.

Trochę mi tu żal zlikwidowania słowa „hover”, które ma w sobie i znaczenie „unoszenia się w powietrzu” i „trwania w stanie niepewności”, a właśnie podwójność tego znaczenia pasuje do atmosfery niepewności, niejasności, zarówno optycznej, dotyczącej percepcji, jak i poznawczej, ale też moralnej, jaką Wiedźmy wokół siebie roz-

taczają. „Wzlećmy” – użyte przez Słomczyńskiego – jest tu trochę za mocno jednoznaczne, zbyt dynamiczne w stosunku do owego „chytania się”, do jakiego odsyła „hover”. Dobrze, że u Libery pojawia się epitet „gęsta” (określający słowo „mgła”). Choć nie ma go dosłownie w oryginale, tu przynajmniej uzupełnia trochę znaczeniowo ową tak ważną dla dramatu niejasność, brak przejrzystości. A dlaczego obaj tłumacze wybrali akurat słowo „stęchłe”, by oddać przymiotnik „filthy”? Chyba ze względów sylabotonicznych i efekt jest nie najgorszy, choć znowu dobrze by było trzymać się bliżej sensu angielskiego, czyli znaczenia: „obrzydliwie brudne, dosłownie lepiące się od brudu, paskudne, plugawe”.

W pierwszej części kluczowego cytatu tłumaczenia Słomczyńskiego i Libery różnią się fundamentalnie i bardzo znacząco. Tak znacząco, że prowadzą interpretację tekstu w rozbieżnych kierunkach. Jeśli wybierzemy tłumaczenie Słomczyńskiego: „Pięknym jest brzydkie, brzydkim piękne”, zaczynamy dryfować w kierunku sensu zaburzeń estetycznych, dosyć znacznych, ale sugerujących jednak właśnie zawężenie znaczenia do tej tylko sfery. Jeśli natomiast zdecydujemy się na przekład Libery: „Złe dobre jest, a dobre – złe”, to odnosimy silne wrażenie nie zaburzenia, a wręcz zburzenia, i to nie ładu estetycznego, a podstawowych zasad moralnych. W dodatku owo burzenie porządku moralnego odbywa się w rytm jakby niewinnej, łagodnej rymowanki. Nie towarzyszą mu przerażająca kakofonia i odgłosy sugerujące chrzęst, łomot walących się struktur harmonii świata, tylko kołyszący, kojący ton huśtawki: w tę stronę czy w tamtą – wszystko jedno, w ogóle wszystko jedno..., bo „zło równa się dobru – a dobro złu”. Dlatego, jak już wspomniałam, tak trafne wydaje mi się określenie Knightsa, „mdląco-kołyszący rytm” – dotyczące tego kluczowego powtarzającego się „zestawu” słów „Fair is foul and foul is fair” – w całości sceny pierwszej aktu pierwszego.

Znaczenia słowa „fair” mogą być następujące: jasne, piękne, sprawiedliwe, dobre. Znaczenia słowa „foul” to natomiast: paskudne, szpetne, obrzydliwe, cuchnące, niesprawiedliwe, wredne, ze złą intencją (czynione) – i w tym sensie – złe.

Trzeba więc dobrze się zastanowić, jakie z możliwych znaczeń pary słów w oryginalnym tekście wybierzemy, dobierając odpowied-

nie słowa w języku, na który dokonujemy przekładu. A chyba najważniejszym drogowskazem jest to, **które ze znaczeń integralnie współgra z całością tekstu dramatu.**

W tym celu warto przypomnieć, że owa fraza „Fair is foul and foul is fair”, lub jej warianty, pojawia się w tekście wielokrotnie, i to w momentach bardzo ważnych i znaczących. W samym pierwszym akcie to zestawienie wraca parokrotnie; co może najbardziej uderzające, są to pierwsze słowa, które wypowiada Makbet, gdy pierwszy raz wchodzi na scenę (!):

So **foul** and **fair** a day I have not seen (*Macbeth*, s. 1111).
Co za okropny dzień, a jednak wielki! (*Makbet*, s. 24)¹⁰.

Słowa te można zatem uznać za echo słów Wiedźm. W ustach Makbeta mogą one być nie tylko jeszcze jednym sposobem wyrażenia niejasnych, dwuznacznych aspektów rzeczywistości w ogóle, ale też sygnałem zatrucia umysłu i percepcji głównego bohatera tym zrównaniem zła i dobra, które niszczy wszelkie systemy wartości. A na to, że ów proces zatrucia zostaje wygenerowany przez Siostry Losem Rządzące, wskazuje fakt, iż wejście Makbeta z tymi słowami poprzedza scena rzucania czar. Kiedy słysząc bębny zapowiadające wejście Tana Cawdoru, Wiedźmy, potwierdzając jego przybycie – a tym samym wskazując, na kogo umyślnie skierowane jest ich działanie – recytują takie oto wersy zaklęcia:

A drum, a drum!
Macbeth doth come.
The weird sisters hand in hand,
Posters of the sea and land,
Thus do go about, about,
Thrice to thine, and thrice to mine,
And thrice again, to make up nine.
Peace! The charm's wound up (*Macbeth*, s. 1111).

Słyszycie? – Bębny! – Makbet idzie! (...)
Siostry, chwycmy się za ręce,
Dajmy z siebie jak największej. Trzykroć w lewo, trzykroć w prawo

¹⁰ W wersji Słomczyńskiego cytat ten brzmi: „Co za dzień piękny i brzydki zarazem!” (*op.cit.*, s. 13).

I raz jeszcze! Żwawo, żwawo!
Dziewięć razy, tak jak trza.
O, już działa! Teraz sza! (*Makbet*, s. 24).

Skoro w oryginale owa wypowiedź zrównująca dobro i zło ma tak potężne działanie toksyczne przenikające całość struktury dramatu, to wybranie w przekładzie słów sugerujących tylko zaburzenie estetyki – jak w wersji Słomczyńskiego – może sprowadzić nas na manowce interpretacyjne. Jeśli natomiast przyjmiemy, że „Fair = Foul” oznacza zburzenie systemu wartości moralnych, więc i całego ładu, porządku rządzącego światem, a może i zaświatami, to sformułowanie go po polsku jako: „Złe dobre jest, a dobre – złe”, trafia w samo sedno dramatu Szekspira.

Istotą dramatu byłoby ukazanie, jak Moce Ciemności najsilniej działają destrukcyjnie, sugerując brak różnicy między dobrem a złem, sugerując, że wszystko jedno, bo i tak nic nie ma sensu.

(...) a tale told by an idiot (...) **signifying nothing** (*Macbeth*, s. 1133).
To opowieść / Snuta przez kogoś niespełna rozumu / (...) i **bez sensu** (*Makbet*, s. 163).

Dotychczasowa analiza zmusza nas do zastanowienia się nad interpretacją zarówno postaci samego Makbeta, jak i genologicznego statusu całej sztuki. Przede wszystkim jeszcze raz trzeba spróbować pokazać, jakie aspekty dramatu wskazują na jego moralitetowy charakter, a jakie raczej podkreślają specyfikę tragedii¹¹. Czy obecne w kluczowym cytacie zrównanie dobra i zła ma prowadzić ku nihilizmowi i prefiguracji postmodernistycznych poglądów? Czy wręcz przeciwnie, pokazując koszmar zburzonego porządku świata, w który uwierzył Makbet, koszmar świata, gdzie nic nie ma już wartości, a więc też nic nie może cieszyć bądź dawać satysfakcji, ma być głosem protestu wobec tego kosmaru? Jeśli pokazanie takiego obrazu miałoby pełnić funkcję krzyku przeciwko całkowitej destrukcji wartości, tym bardziej całość tekstu dramatu powinna potwierdzać konieczność ratowania owego porządku, gdzie tylko się jeszcze da,

¹¹ Używam słowa moralitet w znaczeniu: utwór sugerujący ład moralny wpisany w porządek świata, gdzie kara poniesiona za winę jest do niej proporcjonalna.

albo przynajmniej potwierdzania, że zburzenie tego porządku jest wbrew naturze, w którą ład jest wpisany.

Morderstwo prawowicie panującego, namaszczonego, a więc będącego zastępcą Boga na ziemi, potwierdzającego boski ład, króla, w dodatku kuzyna Makbeta i gościa w jego domu, a przy tym dobrego, ufającego swemu gospodarzowi, szlachetnego człowieka¹², od którego ledwo co otrzymało się łaskę i wyróżnienie, jest naruszeniem tyłu praw moralnych równocześnie, że rzeczywiście już samo to można by nazwać zburzeniem porządku moralnego w ogóle.

Moim zdaniem jednak tym, co jeszcze bardziej destrukcyjne, toksyczne i świadczące rzeczywiście o zrównaniu dobra ze złem, jest fakt zabicia w rzeczywistości przedstawionej dramatu wszelkiej radości, satysfakcji z czegokolwiek. W świecie zburzonego systemu wartości nic, łącznie ze zdobytą władzą i potęgą, nie może już cieszyć. I rzeczywiście – Makbeta nic nie cieszy. Jest chyba najbardziej przygnębionym, przerażonym i niecierpiącym żadnej satysfakcji ze zdobytego tronu uzurpatorem ze wszystkich tego typu bohaterów sportretowanych przez dramat elżbietański. Inni, nawet jeśli źle kończą, mają choć parę (a czasem sporo) chwil na napawanie się tym, co zdobyli, jak choćby Szekspirowski Ryszard III.

Spośród różnych wypowiedzi Makbeta świadczących o jego braku satysfakcji z uzyskanego wywyższenia może najbardziej uderzają słowa: „To be thus is **nothing**” (*Macbeth*, s. 1120) / „Być królem – cóż to jest” (*Makbet*, s. 82). Bycie królem traci swą wartość, bo jest dla bohatera trwaniem w sytuacji (owo **thus**) nieustannego lęku, póki żyje Banquo: „but to be safely thus – Our fears in Banquo stick deep” (*Macbeth*, s. 1120) / „jeśli się nie ma / Poczucia bezpieczeństwa; a ja nie mam: Banquo!” (*Makbet*, s. 82). Owo nieustanne zagrożenie stwarza poczucie bezsensu, bycia **niczym**, odnosi się wprawdzie do

¹² Postać Duncana została przez Szekspira z rozmysłem „wybielona” i uszlachetniona w stosunku do zapisów historycznych, czyli Holinshed’s *Chronicles*, pisze o tym, na przykład, F.E. Halliday, *The Life of Shakespeare*, London 1961, s. 234. Autor *Makbeta*, aby uczynić ukłon w kierunku rządzącego króla Jakuba I przez nawiązanie do jego dalekich kuzynów ze szkockiej dynastii, ale też podkreślić podwójne zło morderstwa króla, który wbrew zapisom kronik w dramacie nie jest ani uzurpatorem, ani tyranem, wręcz przeciwnie – władcą prawowitym i szlachetnym.

konkretnej sytuacji, nie do egzystencji człowieka w ogóle. Taki – egzystencjalny – wymiar ma już jednak całość następującej wypowiedzi Makbeta:

Had I but died an hour before this chance
I had live a blessed time; far from this instant
There's nothing serious in mortality:
All is but toys. Renown and grace is dead.
The wine of life is drawn, and the mere lees
Is left this vault to brag of (*Macbeth*, s. 1118).

Gdybym był umarł, nim do tego doszło,
Choćby godzinę wcześniej, moje życie
Byłoby piękne. Teraz na tym świecie
Wszystko straciło dla mnie sens: jest niczym.
Sława i chwała umarły. Wino życia
Scedzone jest i w tej ciemnicy, którą
Stała się ziemia, nie ma nic prócz mętów (*Makbet*, s. 68).

Znakomicie skonstruowana ironia tego wyznania polega na tym, że Makbet mówi te słowa pozornie jako kłamstwo, mające sprawić wrażenie, że jest porażony wiadomością o zabiciu Duncana, z którego morderstwem nie miał, jakoby, nic wspólnego. W rzeczywistości mówi całą prawdę o tym, czym stało się jego życie, opisuje to, jak je odczuwa, to, że straciło wszelki smak po zamordowaniu króla.

Może jednak jeszcze silniej wyrażone jest poczucie już nie tylko braku jakiegokolwiek radości, ale wręcz bezsensu życia w sławnej mowie Makbeta z aktu V, sceny 5:

To-morrow, and to-morrow, and to-morrow
Creeps in this petty pace from day to day
To the last syllable of recorded time,
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out brief candle!
Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury
Signifying nothing (*Macbeth*, s. 1133).

Jutro – i jutro – i jutro – i jutro.
Tak się kuśtyka przez życie z dnia na dzień,

Aż kropka zamknie pisany nam czas.
 A każdy dzień miniony jest jak płomyk,
 Który nam, głupcom, oświeśla podstępnie
 Drogę ku śmierci. W proch. – Gaśnij kaganku. –
 Życie to tylko przechodzący cień;
 Nieszczęsny aktor, który przez godzinę
 Coś patetycznie odgrywa na scenie,
 Po czym na zawsze znika. To opowieść
 Snuta przez kogoś niespełna rozumu,
 Krzykliwa, gorączkowa i **bez sensu** (*Makbet*, s. 163).

Czy powtarzające się w tych fragmentach słowa **nic** i **bez sensu** mają nas prowadzić ku interpretacji znajdującej nihilizm i poczucie absurdu w jądrze dramatu – w jego „jądrze ciemności”? Czy uzupełniające słowa mogłyby brzmieć: „The Horror! The Horror!”? A zatem, czy dryfujemy ku postmodernistycznemu relatywizmowi lub wręcz nihilizmowi? Czy tylko zbłądziliśmy i zgubiliśmy drogę prowadzącą ku moralitetowi, bardzo nowoczesnemu jak na początek XVII wieku moralitetowi, jakim być może jest jednak ten dramat? Zwolennikami tej drugiej interpretacji są na przykład Glynne Wickham, L.C. Knights i Alfred Harbage.

Aby spróbować odpowiedzieć na te pytania w wyważony sposób, przywołajmy najpierw argumenty mogące przemawiać za bardziej moralitetowym charakterem utworu i porównajmy z argumentami po stronie interpretowania tej sztuki jako tragedii.

Przede wszystkim, wracając do owego poczucia nicości, bezsensu i braku radości czy satysfakcji z życia u Makbeta, trzeba przypomnieć, że zyskuje ono na sile tuż przed morderstwem, na samą o nim myśl, już w czasie pierwszego spotkania z Wiedźmami.

Present fears
 Are less than horrible imaginings
 My thought, whose murder yet is but fantastical,
 Shakes so my single state of man that function
 Is smothered in surmise and nothing is
 But what is not (*Macbeth*, s. 1112–1113).

Już łatwiej znieść jest koszmar rzeczywisty
 Niż urojony. Chociaż myśl o zbrodni
 Grą wyobraźni jest tylko, to jednak
 Przenika ona całą mą istotę

I obezwładnia mnie, czyniąc bezwolnym,
Poddanym tylko temu, czego nie ma (*Makbet*, s. 30).

Ta sama myśl, że wyobrażenie sobie zbrodni jest bardziej przerażające od niej samej i niejako bardziej realne, wyrażona jest potem równie mocno w słynnym fragmencie o wizji krwawego sztyletu, która rozstraja nerwy przyszłego zabójcy w jeszcze większym stopniu:

Is this a dagger which I see before me,
The handle towards my hand (...). Art thou but
A dagger of my mind, a false creation
Proceeding from the heat oppressed brain ? (...)
Mine eyes are made fools o'th'other senses,
Or else worth all the rest. I see thee still,
And on thy blade and dudgeon gouts of blood,
Which was not so before. There's no such thing.
It is the bloody business which informs
Thus to my eyes (*Macbeth*, s. 1116).

Co to jest?... Sztylet?... O tutaj przede mną...
zwrócony w moją stronę rękojeścią (...). Czy więc aby
Nie jesteś tylko zwykłym urojeniem,
Tworem gorączki mojego umysłu? (...)
Mój wzrok przy innych zmysłach jest albo głuptakiem,
Albo przeciwnie prawdziwym geniuszem. –
Dalej cię widzę... a na twoim ostrzu
I rękojeści wszędzie ślady krwi,
Których poprzednio nie było. – Nieprawda
nie ma niczego takiego. Tę krew
Domalowują tylko moje myśli (*Makbet*, s. 53–54).

Ten fragment tekstu – stanowiący zdumiewająco szczegółową analizę psychologiczną, obserwację własnych odczuć i doznań zmysłowych godną Kartezjusza; wizualizację już pokrytego kroplami krwi sztyletu, kiedy przyszły morderca o zbrodni dopiero pomyślał – stawia nas znów na interpretacyjnym rozdrożu. Z jednej strony, jeśli chcielibyśmy podążać w kierunku moralitetu, to nadwrażliwy, udręczony samą myślą o zbrodni morderca nie najlepiej pasuje do schematu. Z drugiej – rozdygotany pod wpływem krwawych obrazów, jakie przedstawia mu własna wyobraźnia, kandydat na

mordercę-uzurpatora niełatwo da się pogodzić z modelem bohatera tragicznego. Tylko czy schematy w ogóle pasują do Szekspira? Nie zapominajmy o złożoności konstrukcji jego dramatów i zwróćmy uwagę, że jego tragedie najczęściej dzieją się na skutek sumowania się **wielu czynników**: występku, błędu, zbiegu okoliczności, iluzorycznego postrzegania, tragicznej funkcji czasu – **razem** powodujących tragiczny finał.

W postaci i działaniu Makbeta następujące elementy pasują do bohatera tragicznego: jest wysoko urodzony, z początku wyróżnia się niezwykłym męstwem, walecznością i odwagą na polu bitwy, jest lojalny w obronie króla, z powodu nieopanowanej ambicji i błędu w ocenie rzeczywistości upada na samo dno zbrodni i sam ginie z rąk mścicieli (*hamartia, hubris*). Ten błąd w postrzeganiu rzeczywistości polega na tym, że dał się zwieść iluzji prorocstwa stworzonej przez moce zła, z czego zbyt późno (tragiczna funkcja czasu) zdał sobie sprawę¹³.

Do świata moralitetu, a nawet misterium, o czym przekonuje nas na przykład Wickham, należy z kolei przygotowanie pułapki na Makbeta przez same moce ciemności, *instruments of darkness*¹⁴. Sidła zastawione na Makbeta są bardzo przemyślnie, metoda zastosowana przez Wiedźmy bardzo wyrafinowana, bo niepolegająca na „prymitywnym” kuszeniu ani nawet tylko na przekazywaniu mu półprawd przebranych za prawdziwe prorocтва. Jest to kuszenie „szyte na miarę”, paradoksalnie skuteczne przez to, że wykorzystuje naturę Makbeta, człowieka nadwrażliwego, niesłuchanie podatnego na wrażenia wyobraźniowe i atmosferę. Ma on wszelkie predyspozycje, by uwierzyć, że jego przeznaczeniem jest zbrodnia, której chce

¹³ „(...) and be these juggling fiends no more believed / That palter with us in a double sense” (*Macbeth*, s. 1134) / „Jak niebezpiecznie jest wierzyć demonom / Ich przepowiednie są zawsze dwuznaczne” (*Makbet*, s. 171) – a co umiał od razu rozpoznać jako pułapkę iluzji, złożoną z półprawd, z podwójnych znaczeń, Banquo. Zacytujmy dalej: „And oftentimes to win us to our harm / The instruments of darkness tell us truths / Win us with honest trifles, to betray’s / In deepest consequence” (*Macbeth*, s. 1112) / „Nieczyste siły, chcąc nas złować w matnię / Szafują nieraz prawdę na początku/ Aby na koniec nas zgubić” (*Makbet*, s. 29).

¹⁴ G. Wickham, *Shakespeare’s Dramatic Heritage*, London 1969, s. 214–232.

i nie chce, która go przeraża, ale od której, w jego rozumieniu, nie ma ucieczki i której wizja wciągnie go w poczucie fatum. A to poczucie fatum jest najbardziej znakomicie stworzoną iluzją.

Skoro zaś mowa o iluzji fatum, należałoby raczej wykluczyć wórzec tragiczny, w którym powinno ono być autentyczne. Czy fałszywa imitacja fatum, za którą stoją demony, świadczy zatem o przynależności *Makbeta* raczej do świata moralitetu? Niekoniecznie – albo raczej – niewyłącznie, ale w pewnym stopniu tak. W tekście jest wszak parokrotnie podkreślane planowe działanie sił ciemności, od samego początku to one czekają na Makbeta: „There to meet with Macbeth” (*Macbeth*, s. 1110) / „Tam, gdzie Makbet będzie szedł” (*Makbet*, s. 15). Jest to zatem sytuacja odwrotna od tej, jaką stwarza Faust, który, zarówno u Marlowe’a, jak i u Goethego sam przyzywał Mefistofelesa. Jednak – jak już podkreślałam – siły ciemności, rozsiewając wszędzie atmosferę niejasności i niepewności, same też są niejasne, trudno definiowalne, zmieniające się i znikające, a to z kolei nie pasuje do klasycznego moralitetu.

Zgodne z konwencją moralitetetową jest natomiast wielokrotne podkreślanie w tekście, że przez zbrodnię naruszone zostały prawa natury¹⁵. Na wszystkie możliwe sposoby dramat ukazuje, że tak nikczemne morderstwo naruszyło lub zniszczyło porządek i harmonię świata i natura to człowiekowi przypomina. Najbardziej spektakularnym przykładem jest zaćmienie słońca, które trwa po morderstwie, nie dopuszczając światła o poranku po zbrodni. O zaćmieniu, a także o zjadaniu się koni i zadziobanym przez myszołowa sokole mówi Stary Człowiek. Wiele innych opisanych w tekście zjawisk potwierdza zakorzenione w tradycji przekonanie – spotykamy je w literaturze antycznej, średniowiecznej, renesansowej, a potem barokowej – że

¹⁵ Zob. np.: „Foul whisperings are abroad. Unnatural deeds/ Do breed unnatural troubles. Tis unnatural / Even like the deed that’s done” (*Macbeth*, s. 1131, 1119) / „Słyszysz się wokół różne dziwne rzeczy / Czyny przeciwne naturze zazwyczaj / Doprowadzają do wynaturzenia. Jest to niezgodne z naturą, jak zbrodnia / Którą tu popełniono” (*Makbet*, s. 151, 73–74) i liczne inne fragmenty o podobnym wydźwięku.

skandaliczne naruszenie praw moralnych sygnalizowane jest przez nienaturalne zjawiska i zachowania¹⁶.

Jeśli natura tak „krzyczy” o naruszeniu ładu, to musi on istnieć. A skoro przedstawia się nam tak silną wiarę w istnienie porządku w świecie, nie może być mowy o prawdziwie nihilistycznym czy sugerującym absurd wydźwięku dramatu, aczkolwiek trudno nie pomyśleć o absurdzie, słysząc stwierdzenie Makbeta: „and nothing is / but what is not” (*Macbeth*, s. 1112–1113) „poddanym tylko temu / czego nie ma” (*Makbet*, s. 30). Im bardziej będziemy próbować dopasować dramat Szekspira, w szczególności *Makbeta*, do jednej kategorii gatunkowej, tym większy napotkamy opór tekstu. Warto też przypomnieć, że przełom XVI i XVII wieku to czas powstawania dramatu nowożytnego o bardzo złożonym charakterze, a Szekspir wyróżnia się wtedy – i nie tylko wtedy – jako twórca szczególnie oryginalnych struktur, do których używa elementów zaczerpniętych z różnych tradycji: starożytnej, średniowiecznej, renesansowej i barokowej.

Jeśli sięgniemy po opinie historyków literatury, historyków dramatu, szekspirologów, każdy będzie eksponował tę tradycję, nad którą dłużej sam pracował i lepiej ją rozpoznaje, i każdy z nich ma po trosze rację. Glynne Wickham, mediewista i znawca Szekspira, świetnie pokazuje obecność średniowiecznej tradycji nie tylko moralitetowej, lecz także pochodzącej z misterii w scenie z Portierem zamku w Dunsinane, która jest przetworzeniem motywu Portiera pilnującego bram piekielnych z misteryjnych przedstawień „Harrowing of Hell”, oraz analogię postaci Makbeta w ostatniej fazie jego rządów do postaci Heroda i motywu „rzezi niewiniątek”, tak jak był

¹⁶ O tym, jak często pojawia się ten temat w dramatach Seneki, i jak niektóre zwroty wbudowuje w swój tekst Szekspir, przypomina Hardin Craig w swoim artykule *The Shackling of Accidents: A Study of Elizabethan Tragedy*, w: *Elizabethan Drama: Modern Essays In Criticism*, ed. R.J. Kaufman, Oxford 1961, s. 22–40. O sygnałach, jakie wysyła człowiekowi natura, kiedy narusza się jej porządek przez zbrodnię, jako o głębokim przekonaniu ludzi zwłaszcza w czasach Szekspira i fundamentalnej części ich mentalności pisze E.M.W. Tillyard, nawiązując oczywiście do znaczenia szesnastowiecznego traktatu Raymonda de Sebonde’a, w tekście *Teologia naturalna*, w: *The Elizabethan World Picture*, New York 1960.

on przedstawiany w sztukach wieków średnich¹⁷. Hardin Craig z kolei uwypukla analogie senekańskie sposobów obrazowania (między innymi bezskuteczne próby zmycia krwi z rąk)¹⁸, a Inga-Stina Ewbank podkreśla znaczenie przypuszczalnego przeczytania przez Szekspira eseju Montaigne’a o potędze wyobraźni, a także wpływu myśli renesansu w ogóle¹⁹. Stephen Greenblatt natomiast, interpretując *Makbeta*, będzie wykorzystywał przede wszystkim swoją fenomenalną erudycję z zakresu kontekstu biograficznego i historycznego, przypominając, że dramat ów był pisany w okresie głębokiego kryzysu osobistego poety i dramaturga (śmierć ojca i jedyne go syna, toksyczny związek z Dark Lady i równoczesne zaangażowanie uczuciowe w relację z adresatem większości sonetów). Podkreśla także trudną sytuację w państwie i na dworze w tym okresie: niedługo po spisku Essexa, po uniknięciu, prawie cudem, religijnej wojny domowej po śmierci królowej. Na jej przychyłność środowisko teatru mogło zasadniczo liczyć, jej panowanie, dopóki trwało, dawało jej poddanym, mimo wszystko, poczucie pewnego bezpieczeństwa. A nowy król, Jakub I, zafascynowany demonologią, podejrzliwy, mściwy i lubiący przyglądać się torturom, autokratyczny, a jednak słaby i zakompleksiony monarcha – nie był dobrym kandydatem na mecenasa teatru. To w tym bardzo niełatwym dla Szekspira i Anglii okresie, co podkreśla również Knights i wielu innych krytyków, powstają najciemniejsze dzieła: *Hamlet*, *Otello*, *Król Lear* i właśnie *Makbet*.

Spośród rozmaitych i wyjątkowo licznych interpretacji *Makbeta* najbardziej wyważona, mądra i przekonująca dla mnie jest hipoteza Knightsa: „Macbeth” is a statement of evil / ‘Makbet’ jest stwierdzeniem istnienia zła²⁰. Uczony z Cambridge wyprowadza swoją interpretację z owej kluczowej frazy, owego dominującego akordu, jakim jest, jego zdaniem, „Fair is foul and foul is fair” – w której zło polega

¹⁷ G. Wickham, *op.cit.*, s. 214–231.

¹⁸ H. Craig, *op.cit.*, s. 22–40.

¹⁹ I.-S. Ewbank, *Shakespeare’s Liars*, w: *British Academy Shakespeare Lectures 1980–1989*, introduced by E.A.J. Honigmann, Oxford 1993, s. 85–116.

²⁰ L.C. Knights, *op.cit.*, s. 287.

na odwróceniu znaczeń prowadzącym do zburzenia systemu wszelkich wartości.

W swoim przełomowym w historii krytyki makbetologicznej tekście *How many children had Lady Macbeth?*²¹ pokazał, jak wokół tego zdania zbudowana jest siatka wszystkich najważniejszych znaczeń wyrażonych poetycko, bo tak jak dla C.S. Lewisa, autora sławnego eseju „*Hamlet*”, *the prince or the poem?*²², tak i dla Knightsa dramat Szekspira to przede wszystkim poezja, a w *Makbecie* owa poezja wyraża prawdę o sposobach istnienia zła.

W moim przekonaniu *Makbet* **pokazuje, jak zło istnieje przez przeczenie, że istnieje, bo dzięki temu przeczy też istnieniu dobra.** Równając zło z dobrem, niszcząc cały system wartości moralnych, uda się, być może – taką miałyby nadzieję Wiedźmy – zniszczyć dobro. Taka lektura prowadzi do wniosku, że przekład Libery jako ten, który frazę „*Fair is foul and foul is fair*” oddał w jej najważniejszym znaczeniu, jest przekładem cennym. Cennym także ze względu na zwięzłość, zdecydowanie i siłę, dzięki którym trafnie oddał ową kłuczową nutę melodii przewodniej, głównego akordu *Makbeta*.

Nie twierdzę, że cały przekład Libery jest genialny. W wielu miejscach to właśnie Słomczyński jest wierniejszy, ale w przetłumaczeniu omawianej tu frazy jako „złe dobre jest, a dobre złe” Libera zagrał utwór Szekspira, zagrał jego melodię najtrafniej. Przekład, co podnosi jego wartość, pozwala ponadto na otwarcie pod nowym kątem starej dyskusji: o Szekspirze elżbietańskim i/lub naszym współczesnym. Na pytanie, czy nowy przekład prowadzi do postmodernistycznej interpretacji szekspirowskiego dramatu, czy wprost przeciwnie – jest głosem za moralitetowym charakterem dramatu, nie ma jednoznacznej odpowiedzi. Potwierdzenie tej tezy można odnaleźć w słowach zacytowanych już przeze mnie jako motto:

²¹ *Ibidem*, s. 270–308.

²² C.S. Lewis, *Hamlet: The Prince or the Poem* (1942), w: *Interpretations of Shakespeare*, selected by Kenneth Muir, British Academy Shakespeare Lectures, Oxford 1985, s. 124–142.

The helplessness of the Shakespearean hero in a world he cannot comprehend may possibly **prefigure** but it does not describe the necessary alienation of man from society, the illness of modern man²³.

To samo można, jak sądzę, powiedzieć o relatywizmie frazy równającej dobro ze złem w *Makbecie*, odczytując ją jako zapowiedź, a nie opis postmodernistycznej destrukcji wartości.

BIBLIOGRAFIA

- Coleridge S.T., *Shakespearean Criticism*, ed. Th. Middleton Rysor, London 1930.
- Craig H., *The Shackling of Accidents: A Study of Elizabethan Tragedy*, w: *Elizabethan Drama: Modern Essays In Criticism*, ed. R.J. Kaufman, Oxford 1961.
- Edwards Ph., *Interpretations of Shakespeare*, selected by Kenneth Muir, British Academy Shakespeare Lectures, Oxford 1985.
- Ewbank I.-S., *Shakespeare's Liars*, w: *British Academy Shakespeare Lectures 1980–1989*, introduced by E.A.J. Honigmann, Oxford 1993.
- Knights L.C., *'Hamlet' and Other Shakespearean Essays*, Cambridge University Press, Cambridge 1979.
- Lewis C.S., *Hamlet: The Prince or the Poem* (1942), w: *Interpretations of Shakespeare*, selected by Kenneth Muir, British Academy Shakespeare Lectures, Oxford 1985.
- de Sebonde R., *Natural Theology*, w: *The Elizabethan World Picture*, New York 1960.
- Shakespeare W., *Macbeth*, w: *William Shakespeare: The Complete Works*, ed. A. Harbage, Baltimore 1969.
- Shakespeare W., *Makbet*, przekł. A. Libera, Noir sur Blanc, Warszawa 2002.
- Shakespeare W., *Makbet*, przekł. M. Słomczyński, Kraków 1982.

²³ Bezradność bohatera Szekspirowskiego w świecie, którego nie potrafi pojąć, może zapowiadać, ale nie opisywać, nieuniknioną alienację człowieka, jego wyosobnienie ze społeczeństwa, chorobę współczesnego człowieka.

Wickham G., *Shakespeare's Dramatic Heritage*, London 1969.

William Shakespeare: The Complete Works, general editor Alfred Harbage,
Penguin Editions, Baltimore 1970.